

## Théâtre, culture et sémiotique

Louis Francoeur

Volume 14, numéro 1, avril 1981

Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500542ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500542ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Francoeur, L. (1981). Théâtre, culture et sémiotique. *Études littéraires*, 14(1), 163–191. <https://doi.org/10.7202/500542ar>

# THÉÂTRE, CULTURE ET SÉMIOTIQUE

---

*louis francoeur*

---

## 1. Préliminaires

### 1.1. *Théâtre, culture et sémiotique*

Toute tentative visant à rendre compte du théâtre québécois contemporain, de sa nature, de sa valeur, de sa fonction, de ses transformations enfin, constitue une invitation à définir les conditions de son existence en tant que discours culturel et nous apparaît comme une obligation de poser les jalons d'un métalangage adéquat. Devant l'ampleur qu'a pris le phénomène théâtral au Québec ces dernières années, il ne peut plus faire de doute qu'il s'agit d'une manifestation privilégiée de notre culture. En conséquence, la conception que nous nous faisons de la culture comme une totalité (et en corollaire de ce qui n'est pas culturel, le non-culturel, le para-culturel, le contre-culturel dont il ne sera qu'indirectement question ici) déterminera l'idée que nous pouvons nous faire de ses parties constitutives et notamment du théâtre.

Si nous nous fondons sur l'observation de l'homme-individu, le besoin vital de connaissance qu'il manifeste nous conduit à concevoir la culture dans laquelle il se trouve comme un système et un processus de réception, d'organisation, de régulation et de transmission de l'information à l'intérieur d'une collectivité donnée<sup>1</sup>. En tant que système, la culture apparaît alors comme un ensemble complexe de relations informationnelles entre ses sous-systèmes qui donne naissance à une axiologie spécifique. En tant que processus, elle se présente comme le lieu privilégié de l'élaboration de l'idéologie. Si notre observation se porte sur la dimension sociale de l'homme, celle à l'intérieur de laquelle il lui est permis de communiquer avec l'homme, la culture devient alors la condition essentielle de l'échange d'information. Elle est, de ce fait, le lieu d'enracinement de l'homme social. Dans la perspective qui sera développée au cours de cette étude,

l'échange d'information que permet la culture sera considéré comme un ACTE de communication qui s'accomplit de toute nécessité au moyen de SIGNES. On ne s'étonnera pas, alors, de constater que la sémiotique traite le système culturel et tous les sous-systèmes qu'il intègre comme un domaine de recherche fondamental. En effet, le dramaturge, par exemple, ne voue-t-il pas sa vie à l'élaboration de systèmes sémiotiques souvent fort complexes représentant les amours, les rêves, le destin tragique, les conflits moraux ou sociaux de l'homme pour apprendre à les connaître et pour en informer les spectateurs éventuels ? Il en va du théâtre d'un peuple comme de sa culture. Il est lui aussi système et processus de réception, d'organisation et de transmission de l'information. Il est, à l'intérieur d'une culture donnée, un ACTE de communication, un acte de langage secondaire, dirons-nous plus loin.

### *1.2 Nécessité d'un langage de description*

Placé devant les manifestations protéiformes de la culture d'un peuple, le chercheur doit se doter d'un langage unitaire de description qui lui permette à la fois de saisir chaque phénomène particulier et d'appréhender l'ensemble culturel où celui-ci s'inscrit. Puisque nous avons déjà considéré la culture dans une perspective d'échange d'information et puisque, d'autre part, le matériau premier dont est composé le texte dramatique est la communication humaine elle-même, nous tiendrons la théorie générale de la communication comme langage de base de description. Ce choix nous permet d'entrevoir la possibilité de comparaisons du théâtre avec d'autres ensembles culturels qui, eux aussi, peuvent être envisagés comme des moyens d'échange d'information telles la peinture, la musique ou la littérature orale. Le recours à la théorie générale de la communication pour définir le modèle dramatique n'est pas étranger à la démarche de la linguistique structurale, par exemple, dans l'usage qu'elle fait des modèles et des méthodes mathématiques. Dans les deux cas, on recherche un champ théorique assez général qui autorise l'étude de chaque objet non pas dans sa spécificité ou dans son univocité mais dans sa structure commune ou générale. La simplification à laquelle donne lieu cette démarche, et que

les détracteurs de toute approche méthodologique rigoureuse ne manquent jamais de souligner, est réelle, consciente mais provisoire. Il est, en effet, reconnu que toute description scientifique opère, dans un premier temps, une simplification de son objet. En conséquence, cette réduction volontaire laisse de côté des dimensions souvent précieuses, considérées d'un autre point de vue. Mais en faire grief serait oublier que le cheminement scientifique va du simple au complexe. Si, au départ, l'objet de notre recherche s'est vu réduit à sa plus grande simplicité, c'est-à-dire à être purement un système de communication, il faut affirmer que cette simplification pourra céder progressivement la place à des dimensions de plus en plus complexes jusqu'au point où l'objet de notre analyse correspondra adéquatement avec toute la réalité que le dramaturge voulait représenter. Pour y parvenir, on pourra faire appel à d'autres modèles puisqu'on peut concevoir qu'il puisse exister plusieurs modèles du même système, selon que l'on se propose de rendre compte de telle ou telle propriété de ce même système<sup>2</sup>.

## **2. L'œuvre théâtrale comme représentation d'une communication.**

### **2.1 Une définition**

Dans la perspective théorique que nous venons d'esquisser, nous définirons l'œuvre théâtrale comme un modèle de communication culturelle qui représente un système de communication humaine au moyen de la communication des personnages.

### **2.2 L'œuvre théâtrale, un modèle de communication**

Rendre présente par la création d'un modèle une réalité non présente *hic et nunc*, c'est ce qu'accomplit, par exemple, Françoise Loranger créant *Medium saignant* pour communiquer à un auditoire éventuel cette situation pour le moins particulière d'un peuple majoritairement francophone dont l'existence linguistique est mise en péril par sa propre minorité anglophone. Modèle de communication humaine (ou d'absence de communication!), la pièce de Loranger met en présence

francophones et anglophones, conseillers municipaux et contribuables impuissants, jeunes et adultes. Aliénation des uns, superbe conquérante des autres, la dure réalité est progressivement dévoilée au gré des échanges tantôt vindicatifs, tantôt rageurs, des personnages-acteurs. Fait encore plus significatif, l'échange d'information entre ces derniers donne naissance à un second modèle de communication créé par le groupe des jeunes animateurs à l'intention de leurs aînés dans la scène du carrousel :

**Prenez place, mesdames et messieurs, prenez place! Venez voir se dérouler sous vos yeux la malheureuse histoire d'un peuple condamné à disparaître de la face du monde. Venez! Venez! L'entrée est gratuite!**

Ce qui peut sembler d'une certaine évidence quand il s'agit d'une communication entre plusieurs personnages-acteurs pourrait, à première vue, n'être pas pertinent dans la forme bien particulière et fort répandue de communication culturelle que représente le monologue intérieur dans le théâtre contemporain au Québec. Et pourtant, quand Michel Tremblay donne la parole à la Duchesse de Langeais, il pose son personnage à la fois comme locuteur et auditeur de son propre discours :

**Tu seule, la tite-fille... Y'a ben rien que *toé* pour rester sur la terrasse en plein soleil de même! Mais une femme du monde c'est une femme du monde! Y faut tenir son « *standing* »! *Je* viens de me lever, *moi*, mon petit, *vous* ne me ferez pas coucher comme ça, en plein cœur d'après-midi! C'est barbare! Mon Dieu *qu'chus* niaiseuse! Une vrole folle!**

Le personnage instaure ainsi une forme de dialogue entre les différentes phases de son ego, comme le fait remarquer C.S. Peirce qui poursuit : « that thinking always proceeds in the form of a dialogue, so that, being dialogical, it is essentially composed of signs<sup>3</sup>. » Au théâtre, même dans le cas du monologue intérieur, les signes dont il est fait état sont de nature linguistique et non linguistique. Les pronoms et antonymes *je*, *me*, *moi* et *tu*, *te*, *toi*, bien que réunis dans le même personnage, n'en constituent pas moins deux entités bien définies par leur opposition linguistique. En réalité, à ce niveau d'analyse, nous n'observons pas de différence significative entre la structure de la communication interpersonnelle et celle de la communication intrapersonnelle qu'est le monologue intérieur<sup>4</sup>. L'instance qui dit *je* à *toi* dans l'extrait

citée, non seulement rend possible un processus de communication et par le fait même une nouvelle expérience humaine représentée sur la scène, mais en dévoile le fondement linguistique. *Je* juge, interpelle, invective même *toi*, qui dans sa réponse reconnaît explicitement *je* comme un interlocuteur à qui il peut, à son tour, s'adresser en disant *je* :

**C't effrayant, c't soleil-là, c't effrayant! M'a mourir! Mais ça fait rien, Tu vas v'nir brune pis belle! [Indication de régie] Ça, c'est pas vrai pantoute, parce que tout c'que j'arrive à être, c'est rouge comme un homard... Un homard! Seigneur Dieu! J'commencerais-tu à parler de moi au masculin?**

Tour à tour les deux phases de l'ego forment l'antonyme *moi* qui dans le procès d'allocution identifie celui qui parle en tant que parlant et désigne, de ce fait, *toi* comme autre en face de *moi*. Ainsi, dans l'instance de discours du monologue intérieur dramatique, les deux *moi* révèlent leur identité en tant que responsables de l'échange d'information et se présentent à nous spectateurs par l'intermédiaire de leur nom propre de locuteur, pour reprendre l'heureuse expression de Benveniste.

Ensemble, *je* et *tu* s'opposent à leur tour, implicitement ou explicitement, sous la forme des pronoms *nous* ou *on* à *lui* ou *eux* situés hors du procès d'allocution :

**Attention à toi, Marguerite... J'avais rencontré Ça... [...] J pense même que J'L'avais ramassé sur la rue [...] Ça jouait au pauvre poète souffreteux, mes p'tites filles, que c'en était déchirant! Il lui manquait rien que les oreilles pour faire un Gérard Philippe parfait.**

Alors que *je* et *tu* nous permettaient d'identifier des entités uniques dans le procès de communication intrapersonnelle, *il* ou *elle* ou *eux* représentent n'importe quel objet, en l'occurrence les amis ou les ennemis de la Duchesse. Les trois sommets du modèle triangulaire de Bühler et les fonctions linguistiques auxquelles ils donnent naissance se retrouvent ainsi dans le monologue intérieur : le *je* et la fonction d'expression qui est manifestée essentiellement par l'interjection (« J pense même que j'l'avais ramassé sur la rue »), le *toi* et la fonction d'appel dont la manifestation grammaticale sera le vocatif (« Attention à toi, Marguerite... ») et enfin le *lui* et la fonction de représentation (« Il ne lui manquait rien que les oreilles pour faire un Gérard Philippe parfait »). Le monologue dramatique utilise les mêmes catégories de pronoms que le

dialogue traditionnel et il comporte la même structure d'opposition linguistique. Que le *tu*, dans certains monologues, demeure muet ne change rien au statut linguistique de la communication intrapersonnelle. Il pourrait toujours assumer *je* dans un acte de langage éventuel<sup>5</sup>.

### 2.3. *Un système de communication hétérogène et hiérarchisé*

Nous reconnaissons dans l'œuvre théâtrale un système de communication hétérogène et hiérarchisé à cause de la nature même des deux sous-systèmes qui le composent, le sous-système linguistique, exclusivement constitué des répliques des personnages contenues dans le texte primaire, et le sous-système analogique ou non verbal, dont font état les indications de régie. Car, si à première vue le décor, les costumes, la gestualité dans son ensemble peuvent être destinés à assurer la communication avec les spectateurs, comme nous aurons l'occasion de le préciser plus loin dans l'étude de la pragmatique, il nous faut néanmoins remarquer qu'ils sont d'abord essentiellement des constituants du modèle dramatique représenté sur la scène. À titre d'exemple, dans *Medium saignant*, au moment de l'entrée du personnage Ouellette, le conseiller favorable à l'unilinguisme anglais, l'indication de régie précise: « C'est un gros homme *manifestement* prospère avec un large sourire ». Ces gestes et ces attitudes ont un sens, ils renvoient à un code du contenu, ils révèlent une attitude intérieure d'assurance, de suffisance même. Ce code suppose lui-même l'existence d'un destinataire-encodeur et d'un destinataire-décodeur, c'est-à-dire la présence d'un axe de la communication. C'est pourquoi l'entrée de Ouellette (l'encodeur) provoque un remous parmi les autres personnages (les décodeurs). Chacun se redresse et une citoyenne qui a très bien saisi le message déclare sur-le-champ: « Ouellette, lui, y en fait de l'argent! » Au moyen de sa gestualité, le destinataire Ouellette établit une relation informationnelle avec ses partenaires que le destinataire commente par la parole, après décodage. Dans la forme plus récente de représentation théâtrale qu'est le monologue intérieur, le personnage qui soliloque pose aussi des gestes, prend aussi des attitudes corporelles. La configuration mobile du corps du personnage

nous amène à considérer deux aspects de la communication intrapersonnelle dramatique : les conditions d'existence d'une gestualité déictique et sa relation avec le système linguistique. Dans la mesure où le corps humain peut être considéré comme objet perçu, figure du monde, configuration<sup>6</sup>, il devient code émetteur s'il est transformé en système de contraintes dans tel contexte culturel donné. Dans la pièce de Tremblay qui nous a servi d'exemple, une indication de régie précise ce que le personnage homosexuel doit faire : « Œillade, petit cri, déhanchement ». Ces gestes et attitudes renvoient eux aussi à un code du contenu dans notre culture. Si maintenant nous reprenons le même exemple en le situant dans son contexte linguistique, l'axe de la communication est déjà posé : « À ton âge ! prétentieuse, va ! [Œillade, petit cri, déhanchement] je t'appelais *mon* amant... » Nous pouvons à certaines conditions considérer les syntagmes gestuels — œillade, petit cri et déhanchement — comme parties d'un code émetteur de l'expression où le destinataire-encodeur serait simultanément sujet-producteur de l'énonciation et sujet-agent de son comportement, c'est-à-dire de l'énoncé. Même si, règle générale, les deux sujets ne peuvent coïncider puisqu'ils sont situés à l'intérieur d'un même code de l'expression<sup>7</sup>, le *je* qui gesticule dans ce passage, sujet de l'énonciation, est aussi sujet implicite de l'énoncé : le syntagme gestuel « œillade » peut se traduire « Je suis fier ! » ou mieux encore « Fier ! » Le *moi* destinataire-encodeur « parle » de lui-même au *moi* auditeur devenu spectateur-décodeur de l'énoncé. Sous la forme d'une interjection, il s'attribue l'attitude intérieure de fierté. Cette gestualité déictique n'est rendue possible que parce que les attitudes qui constituent la configuration de l'expression renvoient à des attitudes intérieures purement analogiques qui forment la configuration du contenu. En cela, les gestes de l'homme qui soliloque ne sont pas différents de ceux de l'enfant qui manifeste sa joie ou sa peine ou encore de ceux de l'animal qui exprime sa peur. La relation arbitraire et constante dans un contexte culturel donné entre les deux configurations de l'expression et du contenu fonde la gestualité déictique comme moyen d'échange de l'information. Ainsi le système dramatique utilise-t-il plusieurs sous-systèmes sémiotiques pour communiquer des messages synchrétiques. La Duchesse dans un autre passage donne un



grand coup de poing sur la table. « Oh! oh! Temper, temper, temper, *ma* chérie, casse rien, là. Surtout pas *ton* mignon petit poignet. » Le *moi*-destinateur exprime par son geste un sentiment que le *moi*-décodeur commente encore par la parole. On notera cependant qu'il n'y a pas redondance entre les deux sous-systèmes mais plutôt complémentarité et relation hiérarchisée. Le premier livre une information qui ne pourrait être transmise de façon intégrale par le second et réciproquement. Par ailleurs, il existe entre eux une relation que Benveniste a nommée relation d'interprétance qui assure la cohérence de leurs rapports. En effet, les signes non verbaux ne peuvent se commenter eux-mêmes, ils ne peuvent davantage interpréter ceux de la langue, mais les signes linguistiques, eux, sont théoriquement aptes à interpréter tous les signes non verbaux et par mode de métalangage à s'interpréter eux-mêmes, comme dans l'exemple de *Medium saignant* que nous avons analysé précédemment.

Nous déduisons de ces observations<sup>8</sup> que le mode d'organisation fondamentale de la communication théâtrale réside dans le couplage en interaction continue des deux sous-systèmes sémiotiques qui la composent. Dans l'analyse des mutations culturelles dont le théâtre est le témoin, nous devons prendre en compte les changements qui peuvent intervenir dans la relation qui unit ces deux sous-systèmes.

### 3. L'œuvre théâtrale comme acte de langage culturel

L'exploration du champ de la théorie générale de la communication nous a permis de concevoir l'œuvre théâtrale comme un modèle de communication<sup>9</sup>, quelle que soit par ailleurs la forme spécifique qu'il emprunte dans la culture québécoise contemporaine. Cependant, ce modèle ne saurait exister, se développer ou se transformer de manière isolée au sein du système culturel québécois. Il est, par nature, placé dans un réseau de relations avec d'autres sous-systèmes culturels. L'analyse de la structure, de la valeur et de la fonction de chacun de ces sous-systèmes nous oblige à rechercher les critères d'identification de chacun d'entre eux en tant qu'unités fondamentales de la communication culturelle. De ce point de vue, ce qui sera dit de l'œuvre théâtrale

devrait être tout aussi pertinent quand il s'agit de tenir un discours descriptif par exemple sur les œuvres romanesques, poétiques ou picturales.

Dans la mesure où l'œuvre dramatique peut être considérée comme un « message dans le langage de l'art <sup>10</sup> », les questions auxquelles nous sommes appelés à répondre sont en tous points identiques à celles que se posaient les chercheurs qui ont élaboré la théorie des actes de langage. « Comment les mots prononcés sur une scène sont-ils reliés à la réalité ? » ou « Comment expliquer que lorsqu'un locuteur a l'intention de signifier une chose, l'auditeur comprend (ou ne comprend pas) ce qu'on a voulu lui signifier ? » ou encore « Comment rendre compte du fait que l'emploi de tel décor, avec tels personnages qui tiennent tel discours, produit tel effet sur le spectateur ? » Dans le cas de la communication quotidienne, la réponse réside dans l'hypothèse selon laquelle parler une langue c'est adopter une forme de comportement régie par des règles, c'est accomplir des ACTES de langage comme faire des promesses, donner des ordres, référer ou prédiquer <sup>11</sup>. Cette théorie en est une de la pragmatique de la linguistique dans laquelle l'unité de communication n'est pas comme dans la conception plus traditionnelle le symbole, le mot ou la phrase mais la PRODUCTION du symbole, du mot ou de la phrase au moment où s'accomplit l'acte de langage. Celui-ci est ici considéré comme l'unité minimale de base de la communication linguistique.

Nous appuyant sur le fait largement reconnu que la conscience de l'homme culturel est une conscience linguistique, nous poserons une correspondance surjective entre les deux modes de caractérisation de l'acte de langage primaire linguistique et de l'acte de langage secondaire culturel. Ainsi, la production d'une occurrence de discours, et singulièrement de discours théâtral, dans certaines conditions, sera tenue pour un acte de langage secondaire, unité minimale de base de la communication culturelle. Il en va du langage culturel comme de la langue : c'est par convention et non en vertu d'une stratégie, d'une technique, d'un procédé ou d'un fait naturel que l'emploi de tel personnage dramatique, de telle figure romanesque ou de tel trope revient à accomplir un acte de langage culturel. Dans le processus de production et de

réception de l'acte de langage culturel, des marques spécifiques, indices de la fonction même de la théâtralité, signalent qu'il ne saurait être reçu de la même manière que la communication quotidienne, le journal du matin ou la bande dessinée. C'est l'aptitude de chaque acte de langage culturel à satisfaire les besoins de la collectivité qui déterminera, en dernière analyse, sa valeur. Par exemple, la fonction de théâtralité, dont il sera question plus loin, réside dans la triple relation qui existe entre le système culturel et son langage, puis entre ce langage et sa manifestation singulière dans une occurrence d'acte de langage dramatique, le message, et enfin, entre le dramaturge et les spectateurs éventuels.

### 3.1 *Structure de l'acte de langage dramatique*

Représenter une communication humaine sur la scène, c'est en définitive accomplir trois types d'actes qui sont dans une relation de solidarité telle que le spectateur ne saurait recevoir l'information qui lui est destinée si l'un ou l'autre de ces actes venait à faire défaut. Plus précisément, en représentant un processus de communication humaine, le dramaturge accomplit (et fait accomplir par ses personnages) des actes d'énonciation verbaux et non verbaux, des actes de contenu dramatique et des actes illocutionnaires. Nous soulignerons l'affinité qui existe entre ces trois types d'actes et les trois champs d'étude généralement reconnus par la sémiotique : la syntaxe, la sémantique et la pragmatique. Énoncer des phrases accompagnées de gestes dans tel décor, « dans certaines situations, sous certaines conditions et avec certaines intentions<sup>12</sup> » c'est agir selon les règles d'une certaine syntaxe. De même référer et prédiquer en énonçant, c'est se livrer à une activité sémantique, elle-même prise en charge par l'acte illocutionnaire qui lui confèrera sa signification ultime<sup>13</sup>.

### 3.2 *L'acte d'énonciation dramatique*

Il ne saurait exister d'acte illocutionnaire si simple qui ne se fonde et ne s'accompagne d'un acte d'énonciation lui servant de support matériel. Ce principe théorique est particulièrement approprié dans le cas de l'œuvre théâtrale. En effet,

nous sommes en présence d'un système sémiotique hétérogène dont les signifiants linguistiques et non linguistiques nous sont généralement connus. C'est leur « syntaxe » qui est plus ou moins imprévisible, qui complexifie l'énonciation et contribue à créer une vision unique de l'univers. Quatre exemples suffiront à illustrer l'importance que prend l'acte d'énonciation dramatique non seulement dans l'existence du théâtre traditionnel (Marcel Dubé, *Au retour des oies blanches*) mais aussi (et surtout ?) dans les différentes manifestations de ses transformations récentes (Jean Barbeau, *Ben-Ur* et *Le Chant du sink* et Jean-Claude Germain, *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!*).

Le signifiant du personnage du père dans *Au retour des oies blanches* est désigné par 47 constituants différents qui forment un paradigme grammaticalement hétérogène puisque nous y retrouvons aussi bien les pronoms je-me-moi, tu-vous-il que le syntagme « mon cher petit papa dégonflé » et un paradigme sémiotiquement hétérogène dans lequel apparaissent ses deux costumes, ses nombreux gestes et ses paroles. L'ordre d'apparition des constituants du signifiant du père, leur distribution dans la pièce et leur récurrence révèlent la transformation profonde que subit en même temps le signifié. En effet, le costume tout à fait correct et traditionnel qu'il porte durant la majeure partie de la pièce est remplacé au dernier tableau par « un costume de bouffon », tandis que les termes neutres « ton père » ou « papa » sont écartés au profit d'expressions du type « sale petit tricheur de la pire espèce ». L'acte d'énonciation est dans ce cas étroitement relié à l'acte de contenu dramatique, la « syntaxe » des signifiants révélant l'opération d'inversion du contenu<sup>14</sup>.

En revanche, il est apparu dans la dramaturgie québécoise contemporaine des actes d'énonciation qui ne remplissent pas ou peu cette fonction ancillaire par rapport au contenu dramatique. En quelque sorte, ils sont eux-mêmes le contenu. Nous les retrouvons essentiellement dans les monologues intérieurs. Le monologue utilise les mêmes grandes fonctions syntaxiques que l'on retrouve dans tout processus de communication verbale : l'interrogation, qui n'existe qu'en fonction d'une réponse virtuelle (« Comment veux-tu que j'lise ça ? » *Ben-Ur*), l'intimation, qui suppose une relation du locuteur à

l'allocutaire (« Pis ça sert à rien de t'en faire accroire, Ben » *id.*), ou encore l'assertion, qui transmet de l'un à l'autre une certitude (« J'aime mieux *mes* comiques » *id.*). De ce seul point de vue nous pourrions croire que la similitude existant entre le dialogue et le monologue fait de ce dernier une communication interpersonnelle tronquée. Il n'en est rien. Les deux types de communication possèdent des particularités syntaxiques qui révèlent une structure de l'acte d'énonciation fondamentalement différente. Vygotsky a observé que dans l'usage quotidien l'une était discours pour soi-même et l'autre discours pour autrui, que dans le premier cas la parole se transformait en pensée tandis que dans le second la pensée se muait en paroles<sup>15</sup>.

La difficulté qu'éprouvent les théoriciens de la dramaturgie à définir le monologue intérieur tient sans doute en bonne partie au fait que la communication intrapersonnelle est essentiellement un discours autique intérieur et qu'à ce titre elle n'aurait aucun besoin d'être vocalisée, que cette vocalisation n'a aucune signification pour elle et que, de toute manière, elle est impossible. L'acte d'énonciation théâtral rend possible l'impossible en traduisant ce discours intérieur en paroles et en gestes.

Le *moi*-locuteur et le *moi*-auditeur qui communiquent le font au moyen d'une syntaxe relativement simplifiée que permet seule l'identité de pensée qui les caractérise. Ce qui est exceptionnel dans le dialogue, parce que cela exige que les interlocuteurs appréhendent mutuellement leurs pensées les plus complexes et sans effort, devient ici la règle. Dans la pièce de Jean Barbeau, *Ben-Ur*, le personnage de Ben qui soliloque devant l'encyclopédie américaine qu'il vient de se procurer, tient un discours autique où le *moi* et le *toi* réunis dans le pronom personnel *nous* ou plus précisément dans le morphème *ons* « dialoguent » dans un parfait accord :

**Continuons l'encyclopédie...** [sortant de l'encyclopédie ouverte un livre de bandes dessinées...] **Pis ça sert à rien de t'en faire accroire, Ben... tu passeras jamais au travers si tu lis des comiques au lieu de te cultiver... J'aurais donc pas dû acheter ça, c'te encyclopédie-là... C'est tout écrit en anglais... Comment veux-tu que j'lise ça... ? Rien que de regarder les images, c'est platte... J'aime mieux *mes* comiques...**

Nous retrouvons dans cet acte d'énonciation de Ben les fonctions psychologiques du discours autique que Vygotsky

avait déjà remarquées chez l'enfant. Non seulement la communication intrapersonnelle accompagne-t-elle son activité qui consiste à dévoiler le livre de bandes dessinées caché dans le premier tome de l'encyclopédie, mais elle l'aide à surmonter sa culpabilité, permet une plus juste appréhension de sa véritable identité culturelle et servira finalement l'orientation décisive de son esprit vers les souvenirs et les jeux de son enfance. Si le monologue intérieur dramatique est essentiellement discours pour soi-même, il devrait s'opposer à la forme traditionnelle de dialogue dans son acte d'énonciation même. L'absence réelle ou fictive de vocalisation n'est qu'une conséquence de la nature spécifique de la communication intrapersonnelle.

La plupart de ceux qui ont étudié le monologue ont remarqué, en effet, que sa syntaxe différait de celle du dialogue surtout par son caractère décousu et d'apparence incomplète. Le fait de le considérer comme un moyen de communication intrapersonnelle et comme un discours autique nous permet de préciser ces constatations empiriques. L'acte d'énonciation du monologue offre une syntaxe qui est marquée par une forme particulière d'abréviation, l'omission du sujet et le maintien du prédicat. Avec Togeby, nous divisons ce prédicat en groupe verbal (comprenant le complément circonstanciel et les petits mots conjoints) et groupe nominal (objet direct ou indirect, attribut). Dans une autre pièce de Jean Barbeau, *Le Chant du sink*, Pierre soliloque ainsi :

**Que l'agisses d'une manière ou d'une autre, t'es méprisé... Tout seul, toujours tout seul, loin de la mêlée, à tenir ton boutte, à jouer à la souque à la corde, tout l'temps...**

Dans ce cas, le sujet est omis et seul du syntagme prédicatif le groupe nominal attribut est conservé. Il prend la forme d'une interjection. Du point de vue de la linguistique, cette particularité syntaxique s'explique par le fait que le sujet, omis, de l'énoncé est aussi sujet de l'énonciation et qu'il ne peut parler que de lui-même et que, par ailleurs, le verbe, également omis, n'est pas de l'ordre du faire mais de l'être. Du point de vue de l'acte d'énonciation du monologue, cette syntaxe particulière n'est rendue possible que parce que l'information dénotative entre le *moi*-locuteur et le *moi*-auditeur est minimale. La précision de l'actant-sujet devient superflue. L'un

sait ce que l'autre sait, c'est-à-dire qu'il connaît le sujet et la nature de sa relation avec l'attribut. Puisqu'il s'agit ici d'acte d'énonciation du monologue dramatique où les conventions exigent que soit extériorisé dans la parole et dans les gestes ce qui par nature est intérieur et inaudible, il serait plus juste de parler de tendance à la prédication. Dans ce type de théâtre, la macro-forme qu'est l'acte d'énonciation est plus significative en elle-même que le contenu<sup>16</sup>.

Le passage de l'acte d'énonciation orienté vers la transmission d'un contenu à l'acte d'énonciation autotélique révèle à coup sûr une mutation importante dans les normes qui régissent l'acte de langage dramatique. Cependant, une autre forme de mutation apparaît quand, cette fois, l'acte d'énonciation se situe en majeure partie dans l'implicite culturel. C'est le cas, en particulier, de l'usage que fait de l'espace un certain type d'acte de langage dramatique accompli de manière exemplaire par Jean-Claude Germain et ses collaborateurs. L'acte d'énonciation se trouve dominé par l'usage qui est fait de l'espace théâtral en tant que produit culturel spécifique et implicite. Il relève de la proxémie qui a établi la théorie et les modalités d'observation de ce phénomène culturel<sup>17</sup>. Nous nous bornerons à souligner dans cette étude quelques aspects des relations qu'entretiennent les personnages entre eux et avec leur décor de même que la perception qu'ils ont de l'espace dans le microcosme qui se trouve ainsi créé. L'observation fondée sur la théorie proxémique nous conduit à la conclusion que les personnages du nouveau théâtre québécois habitant un microcosme sensoriel différent de celui que connaissaient leurs prédécesseurs : c'est d'ailleurs par cette dimension que par l'emploi du joul, par exemple, que se manifesteraient de nouveaux traits culturels<sup>18</sup>. Des trois niveaux culturels que Hall a identifiés, infraculturel, concernant le comportement, préculturel, lié aux aspects physiologiques, et microculturel, relatif à l'organisation de l'espace, c'est ce dernier qui est le plus susceptible de rendre compte du nouvel acte d'énonciation dramatique québécois. En effet, le théâtre traditionnel offrait un espace à « organisation fixe » où les éléments matériels et particulièrement le décor régissaient les comportements et les déplacements des personnages et conséquemment la distance qui s'établissait entre eux. *Encore cinq minutes* ou *Une maison, un jour* de

Françoise Loranger constituent deux exemples signifiants de ce premier type d'espace. Mais le même dramaturge dans *Medium saignant* et *Double jeu* créait quelques années plus tard un nouveau mode de vie des personnages dans un espace à « organisation semi-fixe » dont le trait distinctif était le décroissement. La relation face à face de la scène et de la salle était remplacée par des relations plus ou moins spontanées de type côte à côte ou en diagonale des personnages et des spectateurs. Cependant, il revenait à plusieurs troupes contemporaines d'introduire un nouvel espace à « organisation informelle » dans le théâtre québécois. Les créations du T.M.N. et du Grand cirque ordinaire, pour nous en tenir à ces deux cas, mettaient l'accent non plus sur un espace délimité par des éléments matériels, mais en leur absence par la distance observée par les différents personnages entre eux. Or, des quatre types de distance, intime, personnelle, sociale et publique, que la proxémie a identifiés à travers différentes manifestations culturelles<sup>19</sup>, ce sont les deux dernières que nous observons dans ce nouveau théâtre et singulièrement dans la pièce de Germain, *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!* Ici, il n'existe pas de « distance intime » qui permette le contact physique, assurant ainsi la communication entre les personnages par d'autres moyens que la voix. Tout au plus pouvons-nous noter l'instauration éphémère d'une « distance personnelle », celle qui sépare les membres des espèces sans-contact<sup>20</sup>, lors des scènes qui mettent en présence les parents avec le fils-chien :

**La mère** — Assis le beau Gilles... assis... **ASSIS-TOUÉ...** [Le fils-chien s'assoit sur ses pattes de derrière]... Bon... Un beau petit bonbon pour le beau Gilles?... Fais la belle le beau Gilles... fais la belle... **FAIS LA BELLE...** [Le fils-chien fait la belle].

À cette distance, normalement, on discute de sujets personnels. Le refus précisément de poser cette « distance personnelle » entre les personnages entraîne la négation de la dimension personnalisée de l'acte d'énonciation dramatique. En dépit des apparences, les formes dialoguées et monologuées se situent respectivement dans la « distance sociale » et dans la « distance publique ». Les dialogues que nous entendons dans cette pièce sont, en effet, le lieu de la domination de l'homme par l'homme, que Germain a symbolisée par la relation homme-chien. Les quelques tentatives des



personnages pour réduire, en élevant la voix, la « distance sociale » en « distance personnelle » se soldent toutes par un échec :

**Le père — ARRÊTE ÇA GILLES !** Tu sais ben qu'les sirènes ça m'énerve... Y va m'faire mourir c't'enfant-là...

**Le fils — Raconte-moué une autre histoire papa...**

**Le père — PARLE-MOUÉ PUS VEUX-TU...**

En revanche, le personnage qui cesse de fixer ou d'écouter son interlocuteur (« Le fils retourne à son petit jeu de chiffres et cesse de l'écouter. La mère s'adresse au public ») accentue la « distance sociale » au point de forcer ce dernier à entrer dans l'organisation de la « distance publique ». C'est pour cette raison que les monologues s'annihilent comme discours intérieurs, deviennent des adresses au public, sortes de plaidoyers sociaux, en somme. Par la « distance publique », ils transforment l'espace conventionnel où l'individu est personnellement concerné en un espace informel que la relation scène-salle doit sans cesse définir pour lui conférer la dimension sociale qui lui revient.

De ces observations, il ressort clairement que les actes d'énonciation dramatiques québécois en tant que macro-formes sont non seulement différents d'un dramaturge à un autre, ce qui est prévisible, mais qu'ils peuvent être regroupés selon des critères et des lois génériques que la sémiotique des textes culturels doit mettre à jour dans une typologie.

### 3.3 *L'acte de contenu dramatique*

Tout comme l'acte de contenu propositionnel linguistique, l'acte de contenu dramatique est essentiellement une référence et une prédication accomplies à l'aide d'expressions référentielles et prédicatives. Nous suggérons que le personnage-acteur, lieu privilégié de l'expression du contenu de l'énoncé, est dans le texte dramatique l'expression référentielle qui permet au dramaturge de poser sa référence. Chaque personnage possède son « sens » que lui fournit son contexte culturel et ce sens devient dans le processus dramatique « le mode de présentation <sup>21</sup> » du référent, comme le dit si heureusement Frege. Nous devons, en conséquence, prendre en compte que le « sens » est logiquement et chronologiquement

antérieur à la référence. Le personnage ne réfère pas par lui-même mais permet plutôt au dramaturge de poser sa référence. Ainsi, au niveau de la manifestation du contenu, l'organisation discursive et l'organisation narrative ne seront saisissables qu'au moyen de figures, d'expressions, de personnages-acteurs, qui n'ont d'autres fonctions que de permettre au dramaturge d'identifier et d'attribuer, de référer et de prédiquer. Leur rôle consiste donc à «représenter» au niveau de surface les relations et les opérations du niveau profond, conçu comme lieu d'investissements sémantiques virtuels<sup>22</sup>. Cette hypothèse, si elle était retenue, aurait l'avantage dans l'économie de la théorie de Greimas de permettre l'établissement d'une relation hiérarchique indispensable, mais encore absente, à la différenciation des niveaux. Ainsi serait comblé le fossé théorique entre le niveau profond et le niveau de surface de la forme du contenu par une relation hiérarchique du type intégré-intégrant<sup>23</sup>.

A titre d'exemple, nous pouvons observer comment le personnage du père dans *Au retour des oies blanches* agit comme expression référentielle d'une partie importante du contenu. Défini au niveau discursif par les cinq parcours figuratifs ou rôles thématiques de mari infidèle, fils soumis, père indigne, citoyen malhonnête et fonctionnaire vénal, Achille apparaît dans cinq programmes narratifs comme l'anti-sujet, sa fille Geneviève constituant le sujet. Cet anti-sujet se trouve dépourvu des modalités du pouvoir et du savoir qui sont réservées au sujet dans l'accomplissement de l'inversion des signes du contenu. En conséquence, la relation de ses rôles thématiques et de son rôle actantiel nous permet d'entrevoir que l'acteur Achille occupe une place privilégiée comme «expression» des relations et des opérations de signification du niveau profond. Dans la composition des axes sémantiques, Achille est absent de l'axe de l'amour où se trouvent sa femme et sa fille, mais il est présent avec elles dans celui de la sexualité comme dans celui de la morale et dans celui de la parenté. Non amoureux mais fortement sexué, il est qualifié (il se qualifie) comme étant conforme à la morale conventionnelle alors que tous ses comportements sont en contradiction avec cette même morale. Enfin, Achille entretient des rapports de parenté surestimés avec sa mère tandis qu'il opte

pour des rapports de parenté sous-estimés avec sa femme, ses enfants et son demi-frère Tom. Si la signification d'*Au retour des oies blanches* est aussi manifestée par les autres personnages-référentiels et notamment par le sujet Geneviève, le mode de présentation singulier que constitue le personnage du père contribue de façon unique à l'inscrire comme acte culturel québécois spécifique. Cette observation de l'acte de contenu dramatique prend encore plus d'acuité si nous la prolongeons dans une comparaison avec un autre qui n'offre pas les mêmes figures de discours. Dans *Medium saignant* de Loranger, les rôles thématiques sont distribués uniformément entre deux pôles, francophiles et anglophiles, jeunes et adultes, contribuables et conseillers municipaux. Si les personnages-référentiels qui appartiennent au premier groupe sont des actants sujets dans le programme narratif de base et que leurs opposants sont des anti-sujets, il faut noter que ces sujets, tout en ayant acquis les modalités du/devoir-faire/ et du /vouloir-faire/, sont dépourvus de /pouvoir-faire/ même si de toute évidence ils possèdent un certain /savoir-faire/! Ces rôles actantiels conjugués aux rôles thématiques précédemment identifiés constituent les jeunes animateurs sémiotiques qui se déroule au niveau profond. Contrairement à ce qu'il est habituel de rencontrer dans le théâtre plus traditionnel où les axes sémantiques sont aussi nombreux que les fluctuations du cœur humain, comme nous l'avons vu dans la pièce de Dubé, il n'y a à vrai dire qu'un seul axe sémantique dans celle de Loranger, celui de la langue. Toutes les relations sont des relations conflictuelles fortes et toute tentative pour introduire des opérations de transformation se solde par un échec. La structure élémentaire de la signification de l'échec manifestée dans les personnages-acteurs et leurs conflits n'est pas sans influencer la dimension pragmatique intratextuelle, comme le fera l'axe sémantique unique pour la pragmatique extratextuelle. Ce qu'il faut retenir, pour l'heure, de l'examen de l'acte de contenu dramatique, c'est qu'il est le lieu où l'axiologie particulière à une culture peut se manifester. Dubé et Loranger l'ont illustré chacun à sa façon.

### 3.4 L'acte illocutionnaire et le perlocutionnaire

L'analyse de l'acte d'énonciation a mis à jour les réseaux de relations entre les signifiants, celle de l'acte de contenu dramatique a établi les types de relations qui existaient entre les signes et leurs référents. Une autre dimension doit être considérée par l'observateur, celle qui s'intéresse aux relations entre les signes et leurs utilisateurs, soit à l'intérieur du système dramatique lui-même, soit à l'extérieur de celui-ci dans la relation scène-salle. Ce dernier aspect fera l'objet de notre analyse ultérieurement. Pour l'instant, retenons que cette dimension pragmatique est d'autant plus essentielle à l'univers dramatique que la communication théâtrale ne saurait être définie par la seule transmission d'un message mais tout aussi bien par l'effort des personnages pour influencer de quelque façon leurs partenaires. Car dire au théâtre de manière verbale ou non verbale, c'est, comme dans la vie quotidienne, faire quelque chose. Comme l'ont fait Austin<sup>24</sup> et Searle<sup>25</sup> pour la communication linguistique, nous pouvons distinguer trois types d'actes qu'accomplit un personnage qui parle et pose des gestes sur la scène : 1) des actes locutionnaires, le fait de dire quelque chose c'est faire quelque chose comme manger ou marcher ; 2) des actes illocutionnaires (ou actes de langage), en disant ce qu'il dit, de manière verbale ou non verbale, un personnage accomplit une deuxième sorte d'acte en vertu des nombreuses conventions qui régissent la langue et la gestuelle dans sa communauté culturelle. Par exemple, quand dans *Medium saignant* le maire de la ville prononce les paroles suivantes : « Je déclare la séance ouverte », il fait plus que simplement dire, il AGIT à cause de l'autorité dont par convention sociale ou politique il est investi en tant que premier magistrat de sa ville, et la séance est effectivement ouverte ; 3) en disant ce qu'il dit, un personnage peut accomplir un troisième type d'actes, les actes perlocutionnaires, qui incluent la conséquence des actes illocutionnaires. Quand dans la même pièce le personnage Langelier, irrité, lance aux jeunes animateurs : « Levez-vous donc et dites-le une fois pour toutes ce que vous avez à dire ! » et qu'effectivement le personnage Louis se lève, comme le note l'indication de régie, le conseiller vient d'accomplir un acte perlocutionnaire qui aurait pu ne pas exister si Louis était

demeuré assis. Cette distinction entre les différents types d'actes de langage apportée par les théoriciens du langage trouve son champ d'application privilégié dans la pragmatique du théâtre. En effet, à l'intérieur du système lui-même d'abord, les dialogues ne sont rien d'autre qu'une suite d'actes illocutionnaires de demande, de déclaration, d'ordre, d'avertissement, de promesse ou de menace, pour n'en citer que quelques-uns. Leur énonciation dans des conditions déterminées et dans le respect des règles leur confère une juridiction, une déontologie telle que leur occurrence se transforme en langage efficace, modifiant le comportement des partenaires de la situation de communication dramatique. En conséquence, l'objet de la pragmatique du système dramatique n'est pas seulement l'effet d'un acte de langage quelconque sur le personnage-récepteur mais tout aussi bien l'effet qu'aura sur le personnage-émetteur, par le biais d'un nouvel acte illocutionnaire, la réaction du personnage-récepteur. Cette série de messages échangés entre les personnages constitue un système en interaction continue où chacun cherche à définir la nature de ses relations avec les autres<sup>26</sup>. Situé dans l'ensemble du système dramatique, il serait préférable de parler ici de sous-système en interaction continue. Le fait que dans *Medium saignant* chacun des personnages peut être placé au sein d'un groupe défini nous permet d'esquisser à grands traits le fonctionnement du sous-système. Au début de la pièce, le groupe des conseillers municipaux entretient avec celui des jeunes animateurs une relation de complémentarité fondée sur la supériorité que lui confère son statut juridique et politique. De même, et pour la même raison, en est-il de la dyade conseillers-contribuables. Le sous-système S' en interaction continue complémentaire a tendance à se modifier à partir du moment où les actes illocutionnaires en provenance du groupe des conseillers ne comportent plus de dimension perlocutionnaire, c'est-à-dire quand leurs ordres ne sont plus suivis, leurs avertissements n'ont plus de suite, leurs arguments ne convainquent plus, leurs interrogations n'obtiennent plus de réponse. Bien au contraire, dorénavant aux interrogations s'opposent des interrogations, aux avertissements des avertissements, aux menaces des menaces. Cette sorte d'égalité linguistique où (A) = (B) indique la transformation du sous-système en interaction continue com-

plémentaire en sous-système en interaction symétrique S'' qui donnera lieu à des escalades verbales et gestuelles d'où ne pourront sortir ni vainqueurs ni vaincus et où (C) = (D) :

(A) — Lanctot: *Moi qui en ai tellement arraché dans ma jeunesse!*

— Giroux: *Moi qui a jamais eu les moyens de finir mes études!*

(B) — Claude: *Toutes nos énergies qui se perdent à réparer leurs erreurs!*

— Louls: *Tout le temps qu'on gâche à contester leur système!*

(C) — Lanctot et les autres: *Si encore ils nous écoutaient...*

(D) — Louls et ses camarades: *Si encore ils nous écoutaient...*

L'étude de la pragmatique intratextuelle de l'acte illocutionnaire dramatique peut ainsi venir confirmer ce que l'étude de l'acte d'énonciation et celle de l'acte de contenu dramatique avaient déjà laissé entrevoir. La pièce met en scène des personnages dont l'interaction continue symétrique a pour effet principal d'évincer l'action dramatique au profit de l'argumentation. Le tragique n'est pas sur la scène, il est dans la salle où le spectateur qui s'est reconnu dans l'imbroglio de la situation linguistique de son peuple se redécouvre enfin libre d'agir contre ce qui lui semblait, il n'y a qu'un instant, une fatalité inéluctable. C'est la définition même du théâtre épique, autre forme particulière que la culture québécoise a engendrée pour transmettre une information essentielle à sa survie.

#### **4. L'œuvre théâtrale et la pragmatique extratextuelle**

Les occurrences d'actes de langage dramatiques que nous avons analysées antérieurement sont autant de messages culturels dont la très grande diversité devrait au moins nous laisser soupçonner qu'ils ne relèvent pas d'un même langage. Nous avons pu constater que la dramaturgie québécoise contemporaine a élaboré plusieurs langages qui sont autant de codes auxquels se sont soumis créateurs et spectateurs dans le respect des règles du « jeu ». C'est là une dimension fondamentale du théâtre en tant qu'acte de langage secondaire.

##### **4.1 L'œuvre théâtrale et le jeu**

Que l'œuvre théâtrale constitue un moyen culturel de transmission de l'information, d'un contenu, d'un univers,

qu'elle soit, en somme, un modèle de connaissance de type cognitif, cela est trop généralement admis pour que nous devions nous attarder à cet aspect, par ailleurs fondamental. Ajoutons seulement que la voie empruntée par une certaine linguistique qui traite la langue comme un simple moyen de communication n'est pas étrangère au fait que de façon générale on en demeure dans les analyses littéraires à cette seule dimension. Cependant, nous savons mieux maintenant, grâce aux travaux de Peirce, de Jakobson, de Benveniste et de Austin entre autres, que la langue n'est pas qu'un code. À l'instar du jeu, elle comporte un certain nombre de règles institutionnelles qui lui confèrent une telle déontologie qu'elle distribue des RÔLES que les partenaires de la communication se doivent de tenir sous peine de voir l'échange verbal abruptement interrompu. L'exploration de cette pragmatique linguistique nous conduit à la suggestion que l'acte de langage dramatique serait lui aussi un modèle de connaissance ludique. Comme le jeu, il est un signe métonymique impliquant la perception simultanée de l'être et du non-être, du réel et du conventionnel. Les spectateurs, en effet, perçoivent simultanément que l'univers représenté sous leurs yeux est vrai et n'est pas vrai, comme le fait si admirablement Ben-Ur, le personnage de Jean Barbeau, qui est et qui n'est pas Zorro, Lone Ranger ou Tarzan. La dimension métonymique de l'œuvre dramatique par laquelle celle-ci signifie à la fois la présence et l'absence de ce qu'elle représente n'annihile pas pour autant cet autre aspect, étranger au jeu, qui en fait aussi un signe métaphorique. Car pour être saisie par les spectateurs, la dimension ludique de l'œuvre doit apparaître dans un système supérieur de signification, la série culturelle par exemple. Placés au sein des différentes séries culturelles québécoises contemporaines, tous les actes de langage dramatiques deviennent des signes métaphoriques dont la signification générale pourrait prendre la forme suivante : « *ceci est*, parmi tous les autres ensembles culturels que vous connaissez, *comme* un univers réel ».

Si, comme nous en avons longuement fait état précédemment, la théorie de l'illocution nous a permis de prendre en compte pour l'analyse la dimension cognitive (actes d'énonciation et de contenu dramatique) des œuvres théâtrales, elle n'est pas moins apte à éclairer tout l'aspect ludique et sa

valeur pragmatique. Lorsque le vendredi 8 avril 1977 au Grand Théâtre de Québec à la représentation de *Medium saignant* un spectateur lançait du balcon à l'endroit de madame Sabrini, la femme du conseiller italien anglophile : « Va brasser ton spaghetti, parasite ! » et qu'un autre spectateur enchaînait : « Retourne chez toi ! Je vais te payer ton billet d'avion. Aller seulement !!! » ils ne se conformaient peut-être pas aux règles élémentaires de la bienséance, mais ils respectaient en tous points les règles du « jeu » dramatique imaginé par Loranger<sup>27</sup>.

Considérée comme une immense phrase, *Medium saignant* se pose en effet pour le spectateur comme un acte de langage d'avertissement hypothétique pour lequel nous pouvons formuler de façon analogique les cinq règles suivantes<sup>28</sup> :

*Règle de contenu dramatique* : L'événement futur E (l'assimilation des Québécois francophones) se produira si le spectateur n'agit pas.

*Règles préliminaires* : 1) Le spectateur a des raisons de croire que E, l'événement futur, se produira s'il n'agit pas et que ce n'est pas dans son intérêt. 2) Il n'est certain ni pour l'auteur ni pour le spectateur que l'événement futur E se produise si le spectateur agit.

*Règle de sincérité* : L'auteur pense qu'il n'est pas dans l'intérêt du spectateur que l'événement futur E se produise.

*Règle essentielle* : Elle revient à assurer que l'événement futur E n'est pas profitable au spectateur.

À partir du moment où il est perçu comme tel, l'acte de langage d'avertissement hypothétique transforme l'interaction complémentaire de la dyade scène-salle, la scène occupant par convention dans cette série culturelle la position haute et la salle la position basse, en interaction symétrique. C'est pourquoi, à la provocation de Tonio qui déclare à la salle : « I can't earn a living in French ! » celle-ci répond par le mépris : « Chou ! Le parrain » puis lorsque Tonio supplie à nouveau : « Please, try to understand ! » les voix de la salle se font plus menaçantes : « Pleure ! Pleure ! parasite, t'as pas fini ! » L'étude de la dimension pragmatique autorise la constatation que *Medium saignant* ne s'inscrit pas dans la même série culturelle que d'autres œuvres théâtrales qui permettent au



spectateur de s'identifier entièrement au héros. Ici le spectateur est ou devient libre de connaître les maux qui l'assailent et de leur trouver les remèdes appropriés, comme le faisait cet autre spectateur anonyme qui lançait le même soir, avec une belle assurance, à l'endroit du conseiller francophone favorable à l'unilinguisme anglais : « Rappelle-toé le 15 novembre, Ouellette<sup>29</sup>. »

Tous les actes de langage dramatiques seraient régis par de telles règles, règles normatives qui gouvernent des formes de conduite déjà existantes et qui ont trait notamment à une certaine utilisation et à une certaine réception du genre dramatique dans la série culturelle, règles constitutives qui créent et définissent de nouvelles formes de conduite<sup>30</sup> que sont, par exemple, les actes de langage dramatiques de participation, d'exhortation patriotique, d'avertissement hypothétique ou de sensibilisation sociale dans les différentes séries culturelles québécoises contemporaines.

#### *4.2 Structure, valeur et fonction de l'œuvre théâtrale*

De propos délibéré, nous avons longuement fait état de l'INVARIANT qu'offre la structure de l'œuvre théâtrale comme système de communication et acte de langage secondaire dans le système culturel global. Nous avons également voulu mettre en évidence les nombreuses et importantes VARIABLES que représente chaque manifestation singulière. Ces deux notions devraient nous permettre de poser les jalons d'une typologie des actes de langage dramatiques qui identifierait les principaux codes culturels québécois contemporains. Chaque œuvre représentant un type de codification de l'information culturelle, sa valeur et sa fonction seront déterminées par la place qu'elle occupera dans la structure d'ensemble. C'est dire en même temps que nous ne traiterons pas dans cette étude de l'autre facette du problème, le non-culturel, le non-reconnu, le non-organisé, mais d'ores et déjà nous pouvons entrevoir que l'analyse de cette dimension ne pourra être menée à terme que dans l'usage des mêmes notions de base. De notre point de vue, l'information du contre-culturel est tout aussi importante dans la distance même qu'elle prend à l'endroit du reconnu, de l'organisé, du

culturel. Nous songerons plus particulièrement à toutes les initiatives, à toutes les expériences actuelles, des improvisations collectives au monologue « extérieur », de la ligue nationale d'improvisation au « one woman show ».

#### 4.2.1 *Les principes de classement ou le métalangage*

Dans la sélection des principes de classement des actes de langage dramatiques en tant qu'unités culturelles, il nous faut éviter deux écueils qui, pour être fort connus, n'en sont pas moins pernicioeux. Le premier consiste à adopter comme métalangage le langage même de sa propre culture. La norme, alors, s'édifie au moyen des éléments constitutifs de cette culture<sup>31</sup>. Cela signifie, en dernière analyse, que tout ce qui dans une œuvre théâtrale ne serait pas conforme aux critères en vigueur serait rejeté, non pas à cause de ses différences mais à cause de l'absence d'éléments présupposés nécessaires dans ce langage culturel. Ainsi un critique dramatique pouvait-il écrire à propos de *Medium saignant*<sup>32</sup> :

***Medium saignant* de Françoise Loranger [...] n'est pas une pièce de théâtre. En dépit des costumes, du décor et de quelques mouvements, ce n'est pas davantage un spectacle. Il s'agit plutôt d'un long cri de rage nourri par des frustrations.**

Le deuxième écueil, nous le rencontrons abondamment dans toutes les formes de jugements de valeur que porte la critique sur les œuvres. Il réside tout entier dans un métalangage dont le fondement ne se situe pas à un degré supérieur d'abstraction mais plutôt dans les valeurs, religieuses, morales, nationales, sociales, vécues par son auteur et sa collectivité. Le dernier exemple des récentes années au Québec entourait la création de la pièce de Denise Boucher, *Les fées ont soif*.

Pour demeurer fidèle au point de vue adopté dans cette étude, les principes de classement des œuvres théâtrales doivent satisfaire aux exigences théoriques de la sémiotique (les œuvres étant des systèmes de signes) et à la théorie des actes de langage (les œuvres étant des actes de langage culturels et dramatiques). Si la sémiotique a généralement reconnu trois niveaux comme champ d'étude des ensembles

signifiants, la syntaxe, la sémantique et la pragmatique, qui permettent de décrire, d'analyser mais aussi de classer les unités textuelles, la théorie des actes de langage a, pour sa part, isolé trois types d'actes que nous connaissons et que nous faisons coïncider avec les trois niveaux sémiotiques. Nous proposons de considérer ces trois aspects comme les types fondamentaux de codification des actes de langage culturels<sup>33</sup>. Nous n'ignorons pas que le système culturel est fort complexe et renferme plusieurs codes et sous-codes mais les relations fonctionnelles que ceux-ci entretiennent au sein d'une organisation hiérarchique unificatrice laissent apparaître un code dominant qui permettra d'identifier la série culturelle<sup>34</sup>.

#### 4.2.2 *La série culturelle*

Nous définirons dès lors la série culturelle comme un polysystème composé de plusieurs unités de signification (actes de langage littéraires, musicaux, picturaux, etc.) qui ont pour caractéristiques communes (1) d'être en interaction continue, (2) à l'intérieur d'une structure hiérarchisée avec croissance successive, (3) dont le sommet est occupé par une œuvre ou un ensemble d'œuvres qui agit comme principe premier codant et (4) dont la durée de la fonction codante permet de délimiter les coordonnées spatio-temporelles.

Si les séries culturelles sont déterminées par le code dominant, syntaxique, sémantique ou pragmatique, c'est dans les œuvres particulières qu'il est le plus susceptible d'apparaître et de nous guider vers les types de séries.

Dans l'étude de la structure de quelques œuvres, nous avons déjà noté qu'un certain nombre d'entre elles mettait l'accent soit sur l'acte de contenu dramatique, soit sur l'acte d'énonciation, soit encore sur l'effet perlocutionnaire à atteindre. Elles appartiennent, de ce fait, à trois séries culturelles successives ou concomitantes, selon les cas. La première, que nous nommerons la série du « IL » en raison de la primauté de la dimension sémantique, offre aux spectateurs un ensemble de signes dont la fonction première consiste à représenter un univers auquel ils peuvent s'identifier. L'œuvre

théâtrale est, dans ce cas, essentiellement un acte de langage d'ostension. Dans une première approximation, nous pouvons classer les œuvres de Marcel Dubé (sauf *Les Beaux Dimanches*) et les premières pièces de Françoise Loranger dans cette série culturelle. La seconde série, la série du « JE », possède comme code dominant une organisation relationnelle des signes qui confie à l'acte d'énonciation le rôle capital. C'est le lieu par excellence où s'inscrit le monologue intérieur dramatique comme l'a illustré Michel Tremblay avec *La Duchesse de Langeais*. L'œuvre se présente à nous, dans cette occurrence, comme un acte de langage d'interrogation (de soi). La troisième série, la série du « TOI », confère à l'acte de langage dramatique la fonction première d'influencer de quelque façon les spectateurs en modifiant leur ameublement mental. Le code dominant est pragmatique et vise à atteindre un effet perlocutionnaire de conviction. L'œuvre théâtrale, dans ce cas, prend la forme d'un acte de langage d'exhortation ou d'avertissement. *Medium saignant* de Françoise Loranger appartiendrait à cette série culturelle<sup>35</sup>. Toutes les combinaisons sont encore possibles entre ces trois codes fondamentaux, comme par exemple dans *Les Beaux Dimanches* où le discours d'Olivier (série du « TOI ») enchâssé dans l'acte de langage dramatique d'ostension (série du « IL ») donne naissance à une nouvelle série culturelle (série du « VOUS »). Autre combinaison dans *Les Belles-Sœurs* de Tremblay et *Ben-Ur* de Barbeau où alternent des éléments de monologue intérieur (série du « JE ») et des éléments d'ostension (série du « IL ») pour créer la série culturelle du « NOUS ». Enfin, nous devons prendre en compte les œuvres n'appartenant explicitement à aucune de ces séries. Ce sont les œuvres dont le code dominant est une organisation IMPLICITE des signes théâtraux et des signes de la réalité. Ces actes de langage dramatiques « disent et ne disent pas » ou « disent en ne disant pas », étant présupposé que les spectateurs verront ce qu'on leur dissimule en leur montrant autre chose. La série culturelle de l'implicite occupe, avec le théâtre de Jean-Claude Germain et de ses collaborateurs, une place de choix dans la fonction critique de la société québécoise contemporaine.

En dernière analyse, il nous semble que l'idée que nous devons nous faire de la valeur des œuvres dramatiques

québécoises est étroitement liée à la perception que nous avons de leur aptitude à remplir la fonction qui leur est dévolue par le code dominant de leur série culturelle.

*Université Laval*

### Notes

- <sup>1</sup> Iouri LOTMAN, « Problèmes de la typologie des cultures », *Essais de sémiotique*, Mouton, La Haye, 1971, p. 46.
- <sup>2</sup> Louis FRANCOEUR, « Éléments pour une théâtrologie », *Semiotica*, 31-3/4 (1980), p. 251. Dorénavant cité: Francoeur (1980).  
Toutes les pièces québécoises analysées dans cette étude sont éditées chez Leméac à Montréal.
- <sup>3</sup> C.S. PEIRCE, *Collected Papers*, I-V, Cambridge, Mass., 1965.
- <sup>4</sup> Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Gallimard, Paris, 1974, p. 68.
- <sup>5</sup> Louis FRANCOEUR, « Sémiologie du nouveau théâtre québécois: le monologue comme moyen de communication intrapersonnelle », *L'Analyse du discours/Discourse Analysis*, Centre éducatif et culturel, Montréal, 1976, p. 184. Dorénavant cité: Francoeur (1976).
- <sup>6</sup> A.J. GREIMAS, *Du Sens*, Seuil, Paris, 1970, p. 55.
- <sup>7</sup> *Id.*, p. 67.
- <sup>8</sup> Francoeur (1976), p. 185.
- <sup>9</sup> Francoeur (1980), p. 247.
- <sup>10</sup> Iouri LOTMAN, *La Structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973, p. 37.
- <sup>11</sup> J.L. AUSTIN, *Quand dire c'est faire*, Seuil, Paris, 1970, et J.R. SEARLE, *Les Actes de langage*, Hermann, Paris, 1972.
- <sup>12</sup> SEARLE, *op. cit.*, p. 62.
- <sup>13</sup> Louis FRANCOEUR, « Quand écrire c'était agir », *Voix et Images*, vol. VI, n° 3, printemps 1981. Dorénavant cité: Francoeur (1981).
- <sup>14</sup> Louis FRANCOEUR, « Le théâtre québécois: communication ou stimulation? », *Voix et Images*, vol. I, n° 2, décembre 1975.
- <sup>15</sup> L.S. VYGOTSKY, *Thought and Language*, M.I.T. Press, Cambridge, Mass., 1962.
- <sup>16</sup> Francoeur (1976), p. 186.
- <sup>17</sup> Sur cette question, on pourra se référer aux travaux de Edward T. Hall, le père de la proxémie, et en particulier: *The Silent Language*, Aldine, Chicago, 1959; « A System for the Notation of Proxemic Behavior » dans *American Anthropologist*, 65 (5) (1963); *The Hidden Dimension*, Doubleday, New York, 1966, dont la traduction française est maintenant disponible.
- <sup>18</sup> Hall (1966), p. 15.
- <sup>19</sup> Hall (1966), p. 129 et ss.

- 
- <sup>20</sup> Hall (1966), p. 150.
- <sup>21</sup> SEARLE, *op. cit.*, p. 124.
- <sup>22</sup> J. COURTÈS, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Hachette, Paris, 1976, p. 84.
- <sup>23</sup> Francœur (1981).
- <sup>24</sup> AUSTIN, *op. cit.*, p. 42.
- <sup>25</sup> SEARLE, *op. cit.*, p. 52.
- <sup>26</sup> P. WATZLAWICK, J.H. BEAVIN and D.D. JAKSON, *Pragmatics of Human Communication*, Norton, New York, 1967, p. 121.
- <sup>27</sup> Francœur (1980), p. 256.
- <sup>28</sup> SEARLE, *op. cit.*, p. 108.
- <sup>29</sup> On se souviendra que cette représentation survenait à peine quelques mois après la prise du pouvoir par le Parti Québécois.
- <sup>30</sup> SEARLE, *op. cit.*, p. 72.
- <sup>31</sup> Iouri LOTMAN, «On the Metalanguage of a Typological Description of Culture», *Semiotica*, XIV/2, 1975, p. 97-123.
- <sup>32</sup> Zelda HELLER, *Montreal Star*, January 1970. La traduction est de nous.
- <sup>33</sup> Lotman dans ses différents travaux sur la typologie des textes de culture ne mentionne pas la dimension pragmatique. Pour nous, il est d'autant plus impérieux d'ajouter cette dimension à la syntaxe et à la sémantique qu'elle les englobe toutes les deux pour leur conférer leur signification ultime dans le procès de communication.
- <sup>34</sup> V.V. IVANOV *et al.*, «Thèses pour l'étude sémiotique des cultures», *Recherches internationales*, n° 81, 1974, p. 155.
- <sup>35</sup> Francœur (1981).